

Wasilij Szczukin

Kraków

O NUMERYCZNOŚCI I ANUMERYCZNOŚCI W TRZECH SIOSTRACH ANTONIEGO CZECHOWA

W bogatej literaturze przedmiotu, poświęconej dramaturgii Czechowa, wiele razy pisano o tym, że teksty jego sztuk ożywają tylko na scenie, a poza teatralną realizacją ztraca się prawdziwa wielowymiarowość zawartej w nich treści¹. Uwaga ta jest słuszna pod wieloma względami. Jednakże, jak się wydaje, słowo Czechowa dramaturga równocześnie pozostaje wszak słowem prozaika². Dopiero poprzez lekturę, zwłaszcza wnikliwą (*close reading*), można odkryć w jego sztukach wiele zadziwiających odniesień i znaków, które autor wprowadził do tekstu rozmyślnie, aby wzbogacić ten ostatni o szczególne, ukryte znaczenie. Wiadomo już zawczasu, że siedzący w teatrze widz nie jest w stanie wychwycić tegoż „metasensu” i, bez wątpienia, puści go mimo uszu, chyba że przeznaczeniem wspomnianego znaczenia nadanego będzie wywarcie szczególnego wpływu na w połowie nieświadome, podprogowe ośrodki percepcji psychicznej, by stworzyć tym samym ogólny nastrój, bez którego nie można wyobrazić sobie ani jednej sztuki Czechowa.

Spróbujmy zobrazować tę tezę na przykładzie dramatu *Trzy siostry* – jednego z najbardziej wielowymiarowych dzieł wielkiego dramaturga. Mowa będzie o cyfrach i liczbach oraz o całym łańcuchu ukrytych sensów, jakie wspomniane elementy wnoszą w i tak już niezwykle skomplikowaną semantykę tekstu.

Obejrawszy spektakl, zrealizowany na podstawie tej sztuki, widz nie może nie zauważyć i nie zapamiętać przynajmniej kilku ważnych cyfr i liczb. Wie on dokładnie, że były trzy siostry, a Wierszynin i Tuzenbach przez cały czas spierali się o to, jak będzie wyglądało życie za dwieście bądź trzysta lat. Na pewno nie wszyscy, ale wielu widzów zapamięta być może i to, że Wierszynin miał dwie córki. Liczebniki te istotnie zapadają w pamięć. W każdym razie zapadają bardziej niż oczywisty i szczególnie podkreślany przez autora fakt, że dramat składa się z czterech aktów, a akcja każdego z nich toczy się w odległych od siebie odcinkach czasu. Wszak przy współczesnych inscenizacjach (z jednym antraktem) może wypaść z pamięci całkowicie i ta okoliczność, że historia trzech sióstr i ich bliskich przechodzi cztery etapy rozwoju. Innych cyfr i liczb widz *Trzech sióstr* z reguły nie pamięta.

¹ Zob. na przykład: J.V. Domanskij, *Финалы чеховских пьес: драма versus meamp*, [w:] *Drittes Internationales Čechov-Symposium in Badenweiler im 100. Todesjahr des Schriftstellers veranstaltet vom Slavischen Seminar der Universität Tübingen. Anton P. Čechov als Dramatiker. Zusammenfassungen*, Tübingen 2004, s. 16.

² Por. I.E. Gitovič, *Драматургия прозаика, или Гениальные неписцы Чехова*, [w:] *ibidem*, s. 22.

Jednakże tekst sztuki wprost przesycony jest liczebnikami głównymi i porządkowymi³. Aby się o tym przekonać, wystarczy przeczytać chociażby pięć pierwszych stron³.

Akcja utworu rozpoczyna się od słów Olgi, która przypomina, że ojciec zmarł dokładnie rok (**jeden** rok) temu, **piątego** maja, w dniu imienin Iriny i że wtedy też bił zegar (równocześnie zegar na scenie uderza **dwanaście** razy). Dalej Olga mówi o tym, że ojciec wyjechał z nimi z Moskwy **jedenaście** lat temu i bardzo chciałaby tam wrócić. Na to pada replika Czebutykina: „Чепта с два!” – mimo iż Czebutykin nie kieruje jej do Olgi, ale odpowiada na kolejne brednie Solonego, których w tekście nie ma i których widzowie w związku z tym nie usłyszą. Siostry marzą o Moskwie, mówią o tym, jak lekko im na duszy, i potok liczebników mniej więcej na minutę zostaje zatrzymany. Ale oto Oldze przychodzi do głowy, że brat Andrzej zupełnie nie w porę utył, a ona się postarzała i liczby powracają na scenę: „Мне двадцать восемь лет” – mówi najstarsza siostra, a Tuzenbach, który wszedł prawie od razu po tym, oznajmia siostrze, że przybędzie dziś do nich z wizytą dowódca baterii – Wierszynin i, odpowiadając na pytanie Iriny, że ma on około **czterdziestu – czterdziestu pięciu** lat, jest **drugim** raz żonaty i ma **dwie** córki. Następnie wygłoszona zostaje niepochlebna opinia barona o żonie jego dowódcy, a dalej pojawia się niepowtarzalny Czechowowski dialog obok:

Соленый (входя из залы в гостиную с Чебутыкиным). Одной рукой я поднимаю только полтора пуда, а двумя пять, даже шесть пудов. Из этого я заключаю, что два человека сильнее одного не вдвое, а втрое, даже больше...

Чебутыкин (читает на ходу газету). При выпадении волос... два золотника нафталина на полбутылки спирта... растворить и употреблять ежедневно... (Записывает в книжку). Запишем-с! (Соленому.) Так вот, я говорю вам, пробочка втыкается в бутылочку, и сквозь нее проходит стеклянная трубочка... Потом вы берете щепоточку самых простых, обыкновеннейших квасцов... (s. 122).

Lecz nagle rozlega się głos Iriny:

Ирина. Иван Романыч, милый Иван Романыч!

Чебутыкин. Что, девочка моя, радость моя?

Ирина. Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?

Чебутыкин (целуя ей обе руки, нежно). Птица моя белая... (s. 122–123).

A wszystko to bezpośrednio po dwóch gramach naftaliny i szczypcie alunu...

Irinie wydaje się, że wszystko na tym świecie jest jasne i zrozumiałe oraz że wie, jak trzeba żyć (zauważmy, że w finałowej scenie Olga kilka razy powtarza coś zupełnie innego: „Если бы знать, если бы знать!”). Wiedza najmłodszej siostry stopniowo zaczyna zamieniać się w cyfry i liczby. Straszny wydaje się jej los młodej kobiety, która wstaje o **dwunastej**, potem wypija w łóżku kawę i o **drugiej** się ubiera. W odpowiedzi na to Olga ironizuje: „Отец приучил нас вставать в **семь** часов. Теперь Ирина просыпается в **семь** и по крайней мере до **девяти** лежит и о чем-то думает. А лицо серьезное” (s. 123). Solenizantka natomiast przypomina, że ma już **dwadzieścia** lat. Tęsknota za pracą bliska jest również Tuzenbachowi, który marzy o tym, żeby

³ А.П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах, т. 13, Москва 1978, с. 119–124. Kursywa wszędzie А. Czechowa, wytłuszczenia moje – W.S. Wszystkie cytaty z Trzech siostr pochodzą z tego wydania, numery stron podane są w nawiasach.

za **dwadzieścia pięć – trzydzieści** lat pracować jak każdy człowiek. Zazdrosny Solony mówi baronowi, że za **dwadzieścia pięć** lat nie będzie go już na świecie, bo „za jakiegoś **dwa – trzy** lata szlag go trafi” albo Solony osobiście go zastrzeli. Pograżona w melancholii Masza wspomina, że za życia ojca przychodziło do nich na imieniny ze **trzydziestu – czterdziestu** oficerów, a dziś – tylko **półtorej** osoby i: „тихо, как в пустыне” (s. 124).

I tak dalej. Potok wymienianych cyfr i liczb (w tym ułamków: **ćwierć, połowa, półtora**) lub „numerów” porządkowych (**pierwszy, piąty** itp.) to słabnie, to na nowo się nasila. Jedno jest natomiast pewne: cyfr i liczb mamy tutaj bardzo wiele.

Prawdę powiedziawszy, statystycznego zestawienia liczebników użytych w tekście *Trzech siostr* i w innych dramatach Czechowa nie sporządzałem i dlatego też wyniki moich obserwacji uznać można tylko za względnie dokładne. Niemniej jednak jeśli nawet „na oko” porównamy wybraną przeze mnie sztukę z innymi dramatami tegoż autora, to okaże się, że Czechow zawsze miał skłonność do dosyć częstego używania cyfr i liczb. Na przykład w środku ostatniego aktu *Mewy* życiowa tragedia przebiega na tle gry w lotto. A lotto oznacza przecież nieprzerwane wymienianie cyfr i liczb⁴. Mieszkańcy i goście posiadłości Sorina dyskutują o prozie Triplewa i raz po raz wykrzykują: „dziewięćdziesiąt”, „dwadzieścia siedem”, „osiemdziesiąt osiem” itd., tworząc jakby racjonalny bilans zalet i braków tej ostatniej. Sam Triplew równocześnie gra na pianinie coś zupełnie anumerycznego: walc melancholijny (s. 53–55). Natomiast w innych aktach *Mewy* „fale numeryczności” zauważalne są w mniejszym stopniu. O wiele bardziej wyczuwalne są one w *Wujaszku Wani*, a jeszcze mocniej – w *Wiśniowym sadzie*. Ale takiej jak w *Trzech siostrach* ilości i takich potoków liczb, które spadają na widza i czytelnika regularnie, nie ma w żadnej innej sztuce Czechowa. Stwierdzenie tego faktu przywodzi na myśl przypuszczenie, że rytmiczne potoki cyfr i liczb pojawiają się w tej sztuce nieprzypadkowo. Niosą one w sobie istotne znaczenie, którego uchwycenie przybliży nas do zrozumienia wielu ukrytych sensów tego nieprostego „dramatu w czterech aktach” – jedyne go dramatycznego utworu Czechowa, w którym liczebnik przedostał się do samego tytułu.

Czytając tekst sztuki kilka razy, zastanawiałem się, czy w danym przypadku można mówić o symbolice konkretnych liczb w tym określonym sensie, w jakim analizuje się je w *Boskiej komedii* Dantego lub poemacie Błoka *Dwunastu*? Po długich rozważaniach i badaniach decyduję się na udzielenie przeczącej odpowiedzi na to pytanie. Można z pewnością wskazać na oczywisty związek pomiędzy liczbą siostr a obrazami trzech gracji lub trzech bajkowych dziewcząt. Można również łączyć liczbę aktów w dramacie *Trzy siostry* (jak i we wszystkich innych „klasycznych” sztukach Czechowa) z archetypicznymi proporcjami przyrody, w tym i ludzkiej psychiki: cztery strony świata, cztery pory roku i doby, cztery funkcje psychologiczne według C.G. Junga, cztery jednostki rytmiczne w harmonii muzycznej. Jednakże podobne analogie są zbyt uniwersalne i można zastosować je również w przypadku wielu innych autorów oraz innych utworów. Ale ani to, że na początku pierwszego aktu zegar wybija dwunastą i spieszy się – jak oznajmia Kułygin – o siedem minut, ani to, że w drugim akcie przy grze w pasjansa ósemka przykrywa dwójkę pik, a w Petersburgu – jak słyszał stróż Fierapont – był dwustustopniowy mróz, nie zawiera żadnego ukrytego, symbolicznego

⁴ W tym miejscu nasuwa się paralela pomiędzy grą w lotka w *Mewie* i w opowiadaniu Czechowa *Dieciarnia* (1886): w tym drugim przypadku mamy do czynienia z okrutnymi w nieświadomy sposób dziećmi, w pierwszym – z beżmyślnie okrutnymi dorosłymi ludźmi.

sensu. I w tym cała rzecz. Mąż Maszy jest po prostu pedantem, a pasjans się nie udał, ponieważ siostry i tak do Moskwy nie pojadą. Możliwa jest tylko subtelna aluzja do tego, że świat, w którym duchowo przebywają trzy główne bohaterki, o kilka minut wyprzedza czas, w jakim żyje miasto gubernialne.

A jednak mimo wszystko cyfry i liczby w *Trzech siostrach* nie zostały rozsypane po tekście „jak popadło”, w anarchicznym nieładzie⁵. Badanie tekstu w procesie wnikliwego, analitycznego czytania pozwala na dotarcie nie tylko do znaczeń konkretnych, ale też i do tych wewnętrznych stanów emocjonalno-duchowych, które niosą w sobie wiele wzajemnie nakładających się sensów. Na płaszczyźnie emocjonalnej dramat *Trzy siostry* zbudowany jest – jeśli można tak powiedzieć – zgodnie nie z męską, lecz żeńską logiką. Rozmowa o szkolnych zeszytach, lekarstwach i szarości kolejno mijających dni niespodziewanie może się zamienić w radość i entuzjazm, które za sprawą czyichś nierozważnie rzuconych słów bądź przypadkowych, wydawałoby się, zdarzeń i zbiegów okoliczności równie szybko ustępują miejsca łzom i melancholii („мерлехлюндия”). Tę z kolei natychmiast może zastąpić uczucie pełni życia, miłości, lotu ptaka... I tak dalej, bez końca, rytmicznie i falująco, jak w przyrodzie albo muzyce. Tak samo jak często zmienia się pogoda, tak co rusz zmienia się i nastrój, zwłaszcza w przypadku kobiet. Dlatego też *Trzy siostry* to – poza wszystkim innym – sztuka o naturze duszy kobiecej.

Wiele pisano o muzyczno-lirycznym aspekcie dramaturgii Czechowa⁶. Jego sztuki zbudowane są według zasad harmonii, zbliżonych do harmonii muzycznej. Lecz w takim przypadku ich „partytura” ideowo-emocjonalna winna była być uważnie przemyślana, a co więcej – obliczona. Powinno się odnaleźć chwyt, za pomocą których możliwe byłoby oddanie naturalnego, „żeńskiego” rytmu zmian nastrojów. O tego rodzaju chwytach badacze twórczości Czechowa wiedzą na razie jeszcze niewiele.

W związku z powyższym można byłoby przyjąć założenie, że jednym ze środków, którym Czechow posługiwał się w procesie emocjonalno-rytmicznej organizacji tekstu dramatycznego, są właśnie cyfry i liczby, a dokładniej – wielość cyfr i liczb, innymi słowy „numeryczność” świata przedstawionego w przeciwieństwie do regularnej antykwantytatywności, „niepoliczalności” innych jego aspektów. Jeśli zadamy sobie trud zbadania natężenia występowania liczebników w *Trzech siostrach*, to z łatwością zauważymy, że parametr ten podporządkowany jest prawom rytmicznej, a w pewnym sensie nawet „muzycznej” organizacji akcji scenicznej. Bohaterowie to zaczynają liczyć i numerować różne rzeczy, to nagle znowu, jak na rozkaz (wszyscy razem lub tylko niektóre osoby znajdujące się na scenie), zupełnie zapominają o liczbach. Napływające jedna za drugą fale podwyższonej „numeryczności” różnych przejawów bytu wymieniają się z falami podwyższonej liryczności, emocjonalnego ożywienia, kiedy to wszyscy chociażby na moment zapominają o cyfrach i liczbach.

⁵ W swoim czasie Aleksander Czudakow uznał, że całkowity brak z góry przewidzianych rozwiązań artystycznych, przypadkowy dobór słów, realiów świata przedstawionego, obrazów i epizodów należą do najbardziej charakterystycznych cech poetyki Czechowa (А.П. Чудаков, *Поэтика Чехова*, Москва 1971). W rzeczywistości owa jakoby „anarchistyczna” nieprzewidywalność i brak z góry przyjętych założeń funkcjonują jako dobrze przemyślany chwyt, którego celem prawdopodobnie było nadanie tworzonemu tekstom czegoś w rodzaju puszkiniowskiej nonszalancji – arystokratycznej niechęci dopinania wszystkiego na ostatni guzik, bezpośredniości i elegancji.

⁶ Zob. na przykład: Т.К. Шах-Азизова, *Чехов и западноевропейская драма его времени*, Москва 1966; З. Паперный, *Вопреки всем правилам... Пьесы и водевили Чехова*, Москва 1982; Б. Зингерман, *Театр Чехова и его мировое значение*, Москва 1988.

Inna ważna okoliczność, związana bezpośrednio z semantyką cyfr i liczb w *Trzech siostrach*, to fakt, iż – zgodnie z moimi obliczeniami, które nie są do końca precyzyjne, lecz trafnie obrazują podstawową tendencję – 75–80% wymienionych w sztuce cyfr i liczb oznacza odcinek czasu, a zatem ilość: minut, godzin, tygodni, miesięcy bądź lat⁷. Ogólnie rzecz biorąc, obraz czasu należy do najistotniejszych, najbardziej nośnych elementów w znaczeniowej strukturze sztuki i jako takie można by uczynić je przedmiotem osobnej analizy. Przyjęło się natomiast, że czas liczy się i mierzy. Zegar stał się symbolem wymierności czasu, a wobec tego i regularności, rytmiczności, przewidywalności oraz uporządkowania procesów życiowych. Człowiek Nowej Ery, na początku której pojawił się zegar mechaniczny, przywykł do kojarzenia czasu z cyframi i strzałkami, a nie z wysokością słońca nad horyzontem czy z dźwiękiem dzwonu, dochodzącym z sąsiedniego klasztoru i przypominającym o tym, co pozaziemskie, niemierzone i wieczne⁸. W konsekwencji „śledzenie zegara” stało się dla Europejczyków na tyle zwyczajnym zajęciem, że w ich wyobraźni ogromny zegar zaczęła przypominać nawet struktura Wszechświata. Newton i Descartes stworzyli racjonalno-mechaniczny model świata, który przez wiele wieków obowiązywał we wszystkich szkolnych programach. Na lekcjach matematyki i fizyki zaznajamiali się z nim nawet uczennice Olgi Prozorowej, a potem także ich wnuki.

Powracając do sztuki *Trzy siostry*, zauważmy, jak istotną rolę odgrywa w niej zegar. W pierwszym i drugim akcie jest to zegar w salonie, który spieszy się o siedem minut i na który raz po raz spoglądają różne osoby – Natasza oblicza czas tak, żeby na „kwadransik” udało jej się pojechać na przejażdżkę z Protopopowem. W trzecim akcie, w scenie pożaru, jest to inny zegar – porcelanowy, po zmarłej matce. Stoi on w pokoju Olgi i Iriny, i to ten właśnie zegar nieumyślnie rozbija Czebutykin. Pożar ugaszono, zegar rozbito – ale na szczęście nie ten najważniejszy, który jest w domu. Zatem w sztuce nie rozgrywa się prawdziwa katastrofa. Nawet śmierć Tuzenbacha nie sprawia wrażenia aż tak tragicznej, jaką zdawałaby się wtedy, gdyby Irina go kochała. Mimo wszystko jednak stary, właściwie niczym nie zmałowany rytm życia trzech sióstr zostaje zakłócony, a moment przełomu zbiega się w czasie z pożarem, ze spowiedzią Maszy, która zakochała się i zdradziła męża, oraz z rozbiciem porcelanowego zegara. I nawet w końcowym akcie sztuki, w sadzie, chociaż zegara nie widać, to wciąż mówi się o czasie przy odliczaniu godzin i minut do wymarszu żołnierzy, do pojedynku Tuzenbacha z Solonym i do ostatecznej rozłąki. A zatem obok obecnego jest bez wątpienia obraz wielkiego czasu, a raczej – jak w *Królu Lirze* lub Czechowowskim opowiadaniu *Student* – obraz relacji w czasie pomiędzy wyidealizowaną przeszłością, wyidealizowaną i niejasną przyszłością oraz „przeklętą”, pełną cierpień teraźniejszością, która już wkrótce stanie się wyidealizowaną przeszłością⁹.

⁷ Najkrótszy okres wspomniany w tekście *Trzech sióstr* to siedem minut, o które spieszy się zegar w domu Prozorowów (s. 134), najdłuższy to milion lat w monologu Tuzenbacha z drugiego aktu („He to что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была” – s. 147).

⁸ Interesujący detal: w trzecim akcie podczas pożaru za sceną bije dzwon.

⁹ Por. także w opowiadaniu *Step* (1888): „Из этого разговора Егорюшка понял, что у всех его новых знакомых, несмотря на разницу лет и характеров, было одно общее, делавшее их похожими друг на друга: все они были люди с прекрасным прошлым и с очень нехорошим настоящим; о своем прошлом они, все до одного, говорили с восторгом, к настоящему же относились почти с презрением. Русский человек любит вспоминать, но не любит жить...” (А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений...*, т. 7, с. 64).

Lecz przecież fakt, że Czebutykin rozbił porcelanowy zegar, to nie tylko drobna katastrofa lub znak zapowiadający katastrofy, jakie mają nastąpić. W kontekście pulsujących potoków cyfr i liczb, które podstępnie nużą czytelnika bądź widza, symbol rozbitego zegara, oznaczający utratę rachuby czasu, może się okazać okolicznością jeśli nie pocieszającą, to, paradoksalnie, obrazem budzącym nadzieję. Jak wiadomo przecież: „szczęśliwi czasu nie liczą”. Natomiast trzy siostry i sympatyczni żołnierze nie tylko poszukują utraconego czasu, lecz starają się zajrzeć w przyszłość, której nie da się zmierzyć za pomocą żadnego zegara, ale którą można odgadywać sercem.

Trzecia istotna uwaga dotyczy niektórych konkretnych cyfr i liczb znaczących w danym kontekście.

Jeśli założymy, że od momentu pożaru, który wydarzył się latem, do momentu przeniesienia baterii artyleryjskich w inne miejsce, co nastąpiło pod koniec wiosny, minęło około dziesięciu – jedenastu miesięcy, to okaże się, że akcja *Trzech sióstr* obejmuje równe cztery lata. Można to z łatwością obliczyć, ponieważ w pierwszym akcie Irina ma dwadzieścia lat, a w trzecim – rozpoczyna dwudziesty czwarty rok życia. Cztery akty, cztery lata, cztery pory roku: wiosna, zima, lato i jesień – pełny cykl roku. Kolistość wydarzeń podkreśla też fakt, że zarówno pierwszy, jak i ostatni akt sztuki rozpoczyna się od momentu, w którym zegar wybija południe. Zatem cała akcja trwa jak gdyby cztery lata i dwie godziny. Nadto daleka przyszłość oznaczona jest w wypowiedziach bohaterów „regularnymi”, okrągłymi liczbami: dwadzieścia pięć, trzydzieści, pięćdziesiąt, dwieście, trzysta, tysiąc, milion lat – co wydaje się zupełnie naturalne. Niewielki dysonans tworzy inna ważna data. Jedenaście lat upływa od chwili, kiedy siostry zmuszone były porzucić ukochaną Moskwę, do momentu, w którym rozpoczyna się akcja pierwszego aktu sztuki. To ostatnie wydarzenie oznacza właściwie, że pożegnanie z wyjeżdżającymi oficerami następuje piętnaście lat po opuszczeniu przez nie Moskwy. Skąd wzięły się te właśnie liczby: jedenaście i piętnaście? Pozwolę sobie przypuścić, że akcja *Trzech sióstr* kończy się w momencie, kiedy zrodził się pomysł napisania tej sztuki (1898–1899), czyli piętnaście lat po okresie najważniejszych wydarzeń w życiu Czechowa. Przypadały one na lata 1883–1884, które obejmowały: ostatni rok studiów na uniwersytecie, młodość, Moskwę, pierwsze sukcesy literackie, początek popularności. „Jedenaście – piętnaście lat temu” kojarzyło się pisarzowi, podobnie jak i trzem siostrą, z młodością, zdrowiem i szczęściem. Na tym jednakże kończy się przegląd liczb o konkretnym symbolicznym znaczeniu.

Przeanalizujmy i objaśnijmy tę teorię dokładniej, odwołując się po kolei do wszystkich czterech aktów sztuki.

Akt pierwszy rozpoczyna się, jak już wspominaliśmy, od potoku cyfr i liczb, który zostaje przerwany dosłownie na minutę w chwili, gdy szczęśliwa Irina czuje się, jak gdyby płynęła pod żaglami, a nad nią rozpościerało się ogromne błękitne niebo i fruwały wielkie ptaki (s. 122). Ale potem potok cyfr i liczb z nową siłą wydobywa się z ust bohaterów do momentu, w którym niańka Anfisa i stróż Fierapont wniosą do pokoju gościnnego ciasto imieninowe. Wtedy przez kilka minut na scenie panuje radość i entuzjazm. Liczb wymienia się niewiele: Czebutykin mówi, że wkrótce skończy sześćdziesiąt lat, a Wierszynin, który właśnie przyszedł – że pamięta trzy siostry jako trzy dziewczynki w domu pułkownika Prozorowa na Małej Basmannej. Dalej płyną miłe wspomnienia, a w nich – z rzadka, ale mimo wszystko – pojawiają się cyfry i liczby. Lecz tym razem związane są one raczej z wydarzeniami niemiłymi lub smutnymi, które dysharmonizują z panującą atmosferą ogólnego rozrzewnienia. A miano-

wicie: Wierszynin niedługo skończy czterdzieści trzy lata, ponad całych dwadzieścia lat siostry nie widziały Moskwy (ale na jesień się tam przeprowadzą...), dworzec znajduje się daleko, bo aż dwadzieścia wiorst od miasta. Potem jednakże cyfry i liczby na dosyć długo znikają zupełnie. Następuje chwila refleksji, sporów na temat teraźniejszości i przyszłości, prowadzonych przez bohaterów o szlacheckim pochodzeniu – Wierszynina i Tuzenbacha. Solony i Czebutykin, mimo iż obniżają nieco poziom rozmowy, trawestując dyskusję intelektualną, też niczego nie liczą. Na scenie panuje atmosfera bez troski, a surowe w swej określoności cyfry i liczby zakłóciłyby ją. Pojawia się promienny i błogi motyw zakochania: Wierszynina nazywano kiedyś zakochanym majorem, teraz znowu Andrzeja nazywają zakochanym skrzypkiem lub zakochanym profesorem. Ale oto w samym szczycie ogólnej wesołości właśnie z ust Andrzeja ponownie zaczynają padać liczebniki. Najpierw radośnie: z miłości nie spał do czwartej rano i obejrzał wschód słońca; potem coraz bardziej prozaicznie: po śmierci ojca zaczął przybierać na wadze i roztył się w ciągu roku; aż pojawia się cała lawina cyfr i liczb. Masza skarży się, że znajomość trzech języków obcych jest w tym mieście niepotrzebnym luksusem, zbędnym dodatkiem, jak szósty palec u ręki. Żywiący nadzieję na szczęśliwą przyszłość Wierszynin nie zgadza się z Maszą, chociaż w jego monologu pojawia się wiele liczb (s. 131) – w przeciwieństwie do poprzednich wypowiedzi na ten temat. Od problemów wzniosłych pułkownik stopniowo przechodzi do drobiazgów „życiowych” i słyszymy to, co dawno powinniśmy byli od niego usłyszeć: ma chorą żonę o trudnym charakterze i dwie córki, a gdyby mógł zacząć żyć od nowa, to nie ożeniłby się.

Wchodzi Kułygin w mundurowym fraku i wręcza Irinie kronikę pięćdziesięcioletniej historii gimnazjum, którą podarował jej już na Wielkanoc. Od tego momentu prawie do końca pierwszego aktu cyfry i liczby może nie tyle zasypują widza, ile pojawiają się w wypowiedziach różnych bohaterów. Uduchowionych rozmów więcej nie będzie: mówi się o godzinach („Маша, в четыре часа сегодня мы у директора” – s. 133, „Ваши часы спешат на семь минут” – s. 134, „Я вчера работал с утра до одиннадцати часов вечера” – s. 134) i o tym, ile kto ma lat. „Ты ведешь себя на три с минусом” (s. 136) – oznajmia Kułygin nieco podchmielonej i rozweselonej Maszy, która na początku aktu pogrążona była w melancholijny nastrój i chciała wyjść z imienin. Fiedotik robi zdjęcie zebranym: „Раз! Погоди еще немного... Два!” (s. 137). Następnie okazuje się, że przy stole siedzi trzynaście osób – bez wątpienia pechowo. Ale równocześnie staje się to i dobrym znakiem: są wśród nich zakochani... Jednym słowem, zwyczajne, ziemskie, wymierne i numeryczne życie zaczyna się rządzić swoimi prawami. Cyfr i liczb nie ma tylko na samym końcu aktu, kiedy Andrzej wyznaje miłość Nataszy. To mimo wszystko miłość, chociaż taka jakaś nijaka...

Zestawienie banalnego świata liczb z nadmysłowym światem niepoddających się numerowaniu idei tworzy podstawę partytury całego utworu. W istocie rzeczy to ten sam trudny do rozwiązania problem, o którym w drugim akcie sztuki mówi Wierszynin: „Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко?” (s. 143) – Prawdopodobnie dlatego, że w niewyobrażalnie trudnych dla mieszkańca Europy Zachodniej warunkach naturalnych i społecznych (przypomnijmy takie utwory, jak: *Step, Chłopi, W parowie*) wzniosłe myślenie jest czymś znacznie prostszym niż „wiązanie końca z końcem”, umeblowanie mieszkania, wychowywanie dzieci i życie w zgodzie z rodziną, krewnymi i sąsiadami. Sfera bytu zawsze była piętą achillesową Wielkoru-

sów. Dopóki nieuregulowane pozostają sprawy związane z życiem codziennym, dopóty w krew i ciało nacji nie wejdą żadne normy prawne i nie może być mowy o żadnym społeczeństwie obywatelskim. Czy po ponad stu latach uświadamiamy sobie, że Czechowowskie trzy siostry pojawiły się w literaturze rosyjskiej – a tym samym i w rosyjskiej świadomości kulturowej – nie po to, aby podjąć heroiczną próbę unowocześnienia i uszlachetnienia sfery idei i utopijnych nadziei, lecz po to, aby uczynić takim zwyczajne życie z jego godzinami, minutami, wiorstami i pudami? Nie zlikwidować, nie przezwyciężyć, ale właśnie oswoić i uszlachetnić? I czy w dużym stopniu im się to nie udało? Czyż nie udało im się to lepiej niż wszystkim wcześniejszym i wszystkim późniejszym bohaterom i bohaterkom naszej literatury?

Powróćmy jednak do samego utworu. Na początku aktu drugiego Czechow z subtelnością przedstawia kontrast pomiędzy dwoma przylegającymi do siebie światami i dwoma rodzajami życia. Z jednej strony: godzina ósma, a właściwie w pół do dziewiątej; w pokoju wisi ten sam zegar ścienny, który wisiał w akcie pierwszym; Andrzej i Natasza rozmawiają o różnych troskach życiowych i o tym, o której obiecali przyjść przebierańcy [пряженые]. Ale z drugiej strony: „за сценой на улице едва слышно играют на гармонике” (s. 139). W systemie Czechowowskich motywów harmonia [гармоника] oznacza coś pozytywnego – wspomnienia o minutach szczęścia, pięknie, **harmonii** [гармония], a być może i o tym, co Czechow nazywał Bogiem żywego człowieka¹⁰. Jak połączyć ze sobą te dwa światy? Nie, nie udaje się to, bo oto Wierszynin, opowiadając o chorej córce i kłótni z żoną, nie obchodzi się bez chłodnych cyfr (wymyślali sobie nawzajem od siódmej do dziewiątej rano). Ale potem nagle wyznaje miłość Maszy i, chociaż sykanie w piecu zwiastuje smutny koniec ich romansu, iluzja szczęścia bierze górę, gdyż zakochani ani razu nie wspominają o liczbach, nie myślą o liczeniu. Inaczej mówi o swej miłości bardziej pragmatyczny, choć nie mniej szlachetny Tuzenbach: „И каждый вечер буду приходить на телеграф и провожать вас домой, буду десять – двадцать лет, пока вы не прогоните...” (s. 144). Ale zmęczona po pracy Irina, która barona i tak nie kocha, nie słucha go. Zajmują ją sprawy przyziemne i... cyfry: Andrzej dwa tygodnie temu przegrał dwieście rubli; do wyjazdu do Moskwy zostało ile? – jeden, dwa, trzy, sześć miesięcy, a Czebutykin osiem miesięcy nie płacił za mieszkanie...

Ale Wierszynin myśli o czymś zupełnie innym i nie bez powodu prosi o herbatę („Полжизни за стакан чаю!” – s. 145). W tradycji rosyjskiej herbata to napój „filozoficzny”, pobudzający rozum i utopijną fantazję. Nie bez przyczyny lubili pijać ją i idealisci lat czterdziestych, i nihiliści – „szestidiesiatnicy”, i narodnicy-terroryści lat siedemdziesiątych (przypomnijmy chociażby *Biesy* Dostojewskiego czy znany obraz Władimira Makowskiego *Вечеринка*). „Historiozoficzny” dialog Wierszynina i Tuzenbacha nie wydaje się tak bardzo abstrakcyjny, bo naszpikowany jest cyframi. Istotnie, to nie po prostu liczby, lecz „piękne” określenia czasu, prawie że eony: dwieście, trzysta, milion lat. Skargi Iriny na ciężki los całkowicie odchodzą w zapomnienie, a na

¹⁰ W opowiadaniu *Nieciekawa historia* (1889) jej bohater, Nikołaj Stiepanowicz, tak opowiada o szczęśliwych minutach swojej młodości: „Бывало, гуляю я по нашему семинарскому саду (...) Донесет ветер из какого-нибудь далекого кабака илиликанье гармоники и песню, или промчится мимо семинарского забора тройка с колоколами, и этого уже совершенно достаточно, чтобы чувство счастья вдруг наполнило не только грудь, но даже живот, ноги, руки...” (ibidem, t. 7, s. 283). Zastanawiające, że w tym fragmencie dźwięki harmonii donoszą się z daleka, czyli „zza sceny”, dokładnie tak jak w *Trzech siostrach*.

scenie panuje już atmosfera kulturalności i serdeczności. Czyżby świat codzienności numerycznej (przecież cyfry nie znikły) zlewał się odrobinę ze światem szlachealnych marzeń i gotowości do czynu? Być może. W każdym razie oba światy istnieją u Czechowa tuż obok siebie, paralelnie, a granica pomiędzy nimi jest niewyraźna i łatwo przekraczalna. Nie jest to w gruncie rzeczy pozytywne zjawisko, bo szlachezne marzenia zbyt łatwo mogą paść ofiarą powszednich sporów i paraliżującego „bagna drobiazgów” [„тина мелочей”] (określenie Sałtykowa-Szczedriny). Ale, z drugiej strony, ma to również optymistyczny wydźwięk, ponieważ jest coś „orzeźwiającego i pokrzepiającego”¹¹ w tym, że bohaterowie *Trzech siostr* tak łatwo przechodzą od myślenia o Andrzejku, który przegrał dwieście rubli, do poszukiwania własnej wiary i własnych marzeń o uszlachetniającej pracy. W tym miejscu nawet liczby zaczynają brzmieć nie tyle przygnębiająco, ile zabawnie: Czebutykin mówi, że ma trzydzieści dwa lata, a za kilka minut Masza przypomni, że ma on równe sześćdziesiąt.

Ale nie wszystko jest takie łatwe i proste. Osemka w pasjansie przykrywa damę pik – pasjans się nie udał. Do Moskwy znowu nie uda się wyjechać. Dwa światy – dwa pola semantyczne zachwiały się i wystąpiły przeciwko sobie: tutaj Solony usmażyłby i zjadł Bobika, a tutaj żona Wierszynina próbowała się otruć i oto zakochany pułkownik nie będzie musiał już pić herbaty, a wszyscy o mało co się ze sobą nie pokłócili... Ale Tuzenbach z butelką koniaku zmierza w stronę Solonego, żeby się pogodzić. Wypija szklaneczkę i śpiewa razem z Andrzejem i Czebutykinem: „Ах вы, сени...” Liczby to atakują, to odступują na krok: przebierańcy [пьяные] obiecali przyjść przed dziewiątą, ale Natasza poleciła ich przegonić; Solony uparcie twierdzi, że w Moskwie są dwa uniwersytety; podchmielony Tuzenbach, który zdecydował się w końcu pójść na emeryturę („пять лет раздумывал” – s. 151), gra na pianinie walca... Jednakże chaos życia i melancholia stopniowo zwyciężają. Narasta fala smutku i beznadziei. Ostatnim akcentem „cyfrowym” w akcie drugim jest moment, gdy Protopopow zaprasza Nataszę na przejażdżkę trojką, a ona zgadza się – „na kwadransik” („на четверть часика” – s. 155), ale w końcu mówi służącej, że będzie w domu za pół godziny („через полчаса” – s. 156). Olgę rozboleła głowa, Irina tęskni za Moskwą, a Kułygin narzeka, że święto się nie udało i używa biernika, wołając: „О, fallacem hominum spem!...” – „О, призрачная надежда людская!...” (s. 156). W rzeczy samej – złudna. A może, mimo wszystko, nie?

Trzeci akt sztuki zbudowany jest podobnie. Dwukrotnie na scenie dominuje zwykła życiowa krzątanina, której towarzyszą parametry liczbowe, będące najczęściej określeniem odcinków czasu i lat (niania Anfisa ma osiemdziesiąt dwa lata, służy u Prozorowych od trzydziestu lat; Olga „postarzała się tej nocy o dziesięć lat” („постарела на десять лет” – s. 159); Czebutykin przez dwa lata nie pił, ale tutaj niespodziewanie się upił; Masza od trzech albo czterech lat nie grała na pianinie i zapomniała, jak się gra; Kułygin i Masza są małżeństwem od siedmiu lat, lecz jemu się wydaje, że brał ślub zaledwie wczoraj; Irina rozpoczęła dwudziesty czwarty rok życia. Ale są również i inne określenia: „Я, Андрей Сергеевич, уж говорил раз десять” (s. 169) oraz nazwa sumy pieniężnej (wspomniany Andrzej Siergieicz ma długi karciane w wysokości trzydziestu pięciu tysięcy i to on zastawił dom, który należy do całej czwórki). Jednakże prawie wszyscy bohaterowie na pewien czas są w stanie oderwać się myślami i uczuciami od codziennych trosk, które spadają na bohaterów bezlitośnie, w rytm

¹¹ Wyrażenie Nikołaja Dobrolubowa z artykułu *Promień światła w królestwie ciemności*.

wskazówek zegara. Fala liryzmu napływa – wydaje się – bez jakiejkolwiek motywacji. Napływa nagle, kilka sekund po tym, jak Czebutykin rozbija porcelanowy zegar (w rzeczy samej: „szczęśliwi czasu nie liczą”). W chwili ogólnego zażenowania i zamieszania winny całego nieszczęścia doktor zdąży jeszcze oznajmić (widocznie po to, aby odwrócić uwagę od rozbitego zegara), że Natasza ma romansik z Protopopowem („у Наташи романчик с Протопоповым” – s. 162). Potem Wierszynin, który właśnie przed chwilą wrócił z miejsca pożaru, zajęty swoimi myślami nagle wybucha śmiechem i wygłasza „przelotną” frazę: „Как всё это в сущности странно!” (s. 162). W tym momencie, po krótkiej pauzie, następuje jego monolog o córeczkach, które stały na progu domu w nocnych koszulach, a także o niezwykłym, a w rzeczy samej dziwnym powiązaniu relacji w czasie i o postępie czasu historycznego.

W monologu filozofującego pułkownika również pojawiają się liczby oznaczające albo lata – dwieście, trzysta lat (mimo wszystko bohaterowie sztuki mówią właśnie o latach), albo... trzy siostry. Prawdopodobnie, zgodnie z zamysłem Czechowa, właśnie od trzech sióstr rozpoczyna się bojaźliwe, ostrożne, lecz mimo to widoczne dążanie ku potencjalnemu przyszłemu szczęściu (możliwemu, ale niegwarantowanemu).

Вершинин. (...) И когда мои девочки стояли у порога в одном белье, босые, и улица была красной от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал... Между тем, в сущности, какая разница между тем, что есть и было! А пройдет еще немного времени, каких-нибудь двести – триста лет, и на нашу теперешнюю жизнь также будут смотреть и со страхом, и с насмешкой, всё нынешнее будет казаться и угловатым, и тяжелым, и очень неудобным, и странным. О, наверное, какая это будет жизнь, какая жизнь! (Смеется.) (...) Вот таких, как вы, в городе теперь только три, в следующих поколениях – больше, всё больше и больше, и придет время, когда всё изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас... (Смеется.) Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски... (Поет.) Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны... (Смеется.)

Маша. Трам-там-там...

Вершинин. Трам-там... (s. 163).

W ten sposób autor „przeprowadza” świadomość swoich bohaterów od cyfr i liczb, odnoszących się do wymiernych i numerycznych życiowych niesnasek, najpierw do liczb „wznioślejszych” (dwieście – trzysta lat, trzy siostry), a następnie do całkowitej **lirycznej anumeryczności**. Wierszynin kilka razy śmieje się i raz śpiewa o miłości, dla której „wiek się nie liczy”, chociaż to właśnie na swój wiek bohaterowie sztuki narzekają przy każdej nadarzającej się okazji. Nigdy niczego nie liczą tylko wtedy, kiedy wyznają miłość, gdy się śmieją albo śpiewają. Śmiech jest niewymierny, natomiast zarówno muzyka, jak i liryka, z jednej strony, podporządkowane są matematycznym zasadom harmonii, a z drugiej – zawierają w sobie głębokie warstwy struktury, których nie można wyrazić ani samymi liczbami, ani słowami. Najwyraźniej zwykli, dobrzy ludzie (a ci w *Trzech siostrach* przeważają) nie są w stanie przez cały czas mówić o mijających latach, zmarnowanych godzinach i straconych pieniądzach. Przychodzi chwila, w której słowo staje się śmiechem, liryką lub pieśnią. Tego rodzaju substancji nie można ani podliczyć, ani jednoznacznie, logicznie ująć. Nieprzypadkowo Masza i Wierszynin wyznają swoją miłość nie za pomocą pełnowartościowych leksemów, ale onomatopeicznie, na podobieństwo zabawnego dziecięcego gaworzenia¹².

¹² Według słów Aleksandra Kugla, właśnie tak, obchodząc się bez wyartykułowanych wyrazów,

Tym samym Czechow jak gdyby zgadza się z romantykami, którzy twierdzili, że język nie jest w stanie wyrazić piękna Wszechświata i niepowtarzalnego uroku ludzkiego uczucia, ponieważ oprócz tego, co logicznie wyrażalne i numeryczne, w świecie istnieje też coś niewypowiadalnego (*das Unaussprechlich*)¹³. Niewątpliwie dlatego też, kiedy po monologu Wierszynina na scenie przez pewien czas panuje nastrój powszechnego zakochania, żaden z bohaterów w ogóle nie wspomina o liczbach. Nie bez przyczyny pod koniec aktu trzeciego, kiedy bohaterom udaje się przemóc drugą falę „szarości życia codziennego” i melancholii – „*mierlechlundii*” [„мерлехлюндия”], Masza przyznaje się siostrze, że kocha pułkownika, a następnie stara się jak gdyby uniknąć konieczności wyraźnego, logicznego i zrozumiałego wypowiadania, preferując milczenie, a nawet „pomieszanie zmysłów”: „Призналась вам, теперь буду молчать... Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание...” (s. 169). Jednakże, jak mówi przysłowie: *cum tacent, clamant* – milczenie oznacza zanurzenie w galaktyce niewyraźnego, do granic możliwości nasyconego przeczuciami, emocjami i „milczącą mową”.

Jednakże zatroskanie bohaterów „wyrażalnym” i „numerycznym” bytem wciąż na nowo zajmuje miejsce lirycznego oderwania i przyjemnego dziecięcego gaworzenia. Prawdopodobnie człowiek nie może być przez cały czas zanurzony ani w pragmatyce bytu, ani w słodkim lirycznym półmroku niewyraźnego. Stąd liczby powracają na scenę równie niezauważalnie, jak kilkanaście minut temu znikły. Bez arytmetyki i bez zegara jest równie trudno, jak bez wiary, nadziei i miłości. W tym zawiera się jeszcze jedna prawda spośród proponowanych przez Czechowa widzom i czytelnikom *Trzech siostr*, prawda może nie doskonała, ale warta tego, by się nad nią zastanowić.

W ostatnim, czwartym akcie sztuki przeważa jesienna atmosfera pożegnania i... troistości. Dzisiaj wymaszerują trzy baterie żołnierzy, jutro znowu trzy, a pozostaną – trzy siostry. Natomiast Solony, który uważa, że jest podobny do Lermontowa, po raz trzeci będzie walczył w pojedynku. Po wystrzale Solonego Kułygin, który sam nie ma wąsów, zakłada odebrane gimnazjaliście z trzeciej klasy sztuczne wąsy i brodę, gdyż chce w ten sposób rozweselić płaczącą Maszę. Trójki w akcie czwartym skupione są w trzech miejscach, które zawierają szczególny ładunek semantyczny. Aby jednak ułożenie to nie było nazbyt widoczne, Czechow wprowadza w algorytm liczebników pewne urozmaicenie: niejaki Kozyriew został wyrzucony z piątej klasy za *ut consecutivum*; Kułygin posiada Order Świętego Stanisława drugiej klasy; żona i córki Wierszynina zostaną w tym mieście jeszcze przez dwa miesiące; baterie żołnierzy wymaszerują nie o trzeciej, ale o pierwszej. A bohaterowie jeszcze częściej i z jeszcze większym napięciem, niż to się działo w poprzednich aktach, spoglądają na zegar i dokądś nie mogą zdążyć. Na scenie, podobnie jak wcześniej, wyczuwalna jest falująca zmiana nastrojów – od pragmatycznego zatroskania o szczegóły do lirycznego zatracenia się we wzniosłym-niewyraźnym. I tak: poważny Andrzej przypomina, że chociaż miasto istnieje już od dwustu lat, to nie dotarł tutaj żaden malarz-*podwiźnik*, a Fierapont jakby

wyrażała swoje uczucia jedna zakochana aktorka, prawdopodobnie Lubow Jaworska, która sama później zagrała rolę Maszy w *Trzech siostrach*. Zob.: А.Р. Кугель (Homo Novus), *Листья с дерева. Воспоминания*, Ленинград 1926, s. 68.

¹³ Ten termin po raz pierwszy pojawia się prawdopodobnie w pracach Wilhelma Hermanna Wackenrodera, a następnie w traktatach Tiecka i Schellinga. Zob.: Г.А. Гуковский, *Пушкин и русские романтики*, Москва 1965, s. 46; В.Н. Топоров, *Из исследований в области поэтики Жуковского*, „*Slavica Hierosolymitana*”, 1977, s. 41; Е.Г. Эткинд, „*Внутренний человек*” и внешняя речь. *Очерки психопозтики русской литературы XVIII–XIX вв.*, Москва 1998, s. 19–21.

nie w porę przekazuje najnowsza wiadomość z izby skarbowej: w Petersburgu zima był dwustopniowy mróz.

Jednakże ostatni akt sztuki różni się od poprzednich tym, że jest w nim nieco więcej muzyki, muzyki bez słów – takiej, jak dobiegająca z oddali gra na harmonii w akcie drugim, przy czym zasada troistości wciąż obowiązuje. Na scenie rozbrzmiewają po kolei trzy melodie: solowa, w duecie i w wykonaniu orkiestry¹⁴. Pierwsza z nich to popularna ówczesnie *Modlitwa dziewicy*, która rozbrzmiewa przez otwarte okno. Natasha gra ją na pianinie dla swojego Protopopowa. W świecie trzech sióstr i samego Czechowa muzyki takiej nie akceptowano, uważając ją za kwintesencję pospolitości i banalności. Po kilku minutach „z daleka odzywa się harfa i skrzypce” („слышно, как где-то далеко играют на арфе и скрипке” – s. 177). Jednakże nikt tego nie zauważa, gdyż wszyscy pogrążeni są w swoich myślach i troskach. Ale melodia wciąż brzmi, a potem – przypuszczalnie, bo w tekście nie ma odpowiedniej adnotacji autora – na długo milknie. Tymczasem Tuzenbach zmierza na pojedynek z Solonym, Wierszynin nijak nie może doczekać się na Maszę, a Andrzej prowadzi wózek z dzieckiem... Władza niewyraźna zostaje nagle uświadomiona:

Наташа (за окном). Бобик, как зовут твою маму? Милый, милый! А это кто? Это тетя Оля. Скажи тете: здравствуй, Оля!

Бродячие музыканты, мужчина и девушка, играют на скрипке и арфе; из дому выходят Вершинин, Ольга и Анфиса с минуту слушают молча; подходит Ирина.

Ольга. Наш сад, как проходной двор, через него и ходят, и ездят. Няня, дай этим музыкантам что-нибудь!..

Анфиса (подает музыкантам). Уходите с Богом, сердечные. (Музыканты кланяются и уходят.) Горький народ. От сытости не заиграешь (s. 183).

Muzykanci jakby przeszkadzają, a i muzyka, jak się okazuje, gra nie ze szczęścia (nie z „sytości”). Na scenie, gdzie czas jest ściśle wyliczony, harfa i skrzypce brzmia całą minutę i wszyscy „słuchają, milcząc”. Ale po odejściu muzykantów Wierszynin nerwowo spogląda na zegarek. Przyszła pora pożegnać się na zawsze. I znowu, ale już po raz ostatni, ze sceny słychać liczebniki: żona z dziewczynkami pomieszką tutaj jeszcze ze dwa miesiące, jutro w mieście nie będzie ani jednego żołnierza i – już po wystrzale Solonego – w trzeciej klasie Kułygin odbiera komuś sztuczne wąsy i brodę...

Dalej do końca sztuki żadne liczby już nie padną. Masza płacze. Natasha planuje przenieść dzieci do pokoju wyjeżdżającej Iriny, wykarczować alejkę świerkową i posadzić wszędzie kwiaty. Jej wypowiedź przerywa trzecia w ostatnim akcie melodia: opuszczający miasto żołnierze grają marsza¹⁵ i nie przestaną grać, dopóki nie opadnie kurtyna. Tym oto sposobem w odbiorze widza triada muzyczna sprowadza się do stopniowego przechodzenia od pospolitej *Modlitwy dziewicy*, przez refleksyjną liryczną nutę, graną na harfie i skrzypcach, do swojego rodzaju syntezy obu wymienionych melodii – brawurowego marsza, w którym, podobnie jak w życiu, odnajdziemy i trywialność, i prawdziwą radość, i pożegnalną „melancholię”.

Ostatnie epizody sztuki, pomyślanej jako dialog-konflikt numeryczności bytu i niewyraźności ducha, zapełnione zostały nie tylko „po prostu muzyką”, ale i „mu-

¹⁴ Serdecznie dziękuję Anatolijowi Sobiennikowowi, który zwrócił moją uwagę na ten fakt.

¹⁵ Zgodnie z ustną informacją otrzymaną od reżysera Wiktora Gulczenki, we wszystkich inscenizacjach *Trzech sióstr*, w Rosji i poza jej granicami, pod koniec ostatniego aktu od lat grają popularnego marsza Iwana Agapkina *Pożegnanie Słowianki*.

zycznym” mamrotaniem Czebutykina, któremu jest „wszystko jedno”¹⁶, a także refleksją siostr o pięknie życia (na przekór wszystkiemu, co było i co jeszcze się wydarzy) i o niepoznawalnym, niezmierzalnym „wielkim czasie”, którego nie można ogarnąć i policzyć. „Если бы знать, если бы знать!” – powtarza Olga, a w jej słowach po-brzmiewa naturalna dla człowieka Nowej Ery chęć poznania i wyrażenia najgłębszych duchowych treści w prostych i zrozumiałych formułach, a najlepiej – w liczbach. Przecież w świecie powinno znaleźć się miejsce dla liczb naturalnych, chociaż powinno być też zarezerwowane oddzielne dla anumeryczności.

Postaram się podsumować moje rozważania. W moim przekonaniu, tekst *Trzech siostr*, bez uprzedniego zamiaru autora, został przezeń przepojony wrażliwością, niczym swego rodzaju muzyczna, a właściwie emocjonalno-liryczna partytura, w której przeważają parametry nie wizualne, lecz akustyczne. U jej podstaw leży konfrontacja dwóch pól semantycznych. Jednym z nich okazuje się pozytywistyczny obraz świata, królestwo arytmetycznego i mechanicznego poznania, podziału bytu (a w tym i czasu) na elementy dyskretne, które można policzyć i ponumerować. Od takich właśnie wyobrażeń o świecie, od kartezjańskiego modelu Wszechświata, przypominającego ogromny mechanizm zegara, rozpoczęła się Nowa Era. Umiejętność poddawania życia analizie, pomnożona przez pragmatyzm i niedowierzanie utopiom sprzyjało racjonalnemu unowocześnianiu życia. W akcie trzecim pozwoliło to Wierszyninowi na w pełni uzasadnione oświadczenie, że w porównaniu z czasami, kiedy: „приходил неожиданно враг, грабил, зажигал” (s. 163), życie stało się o wiele bardziej cywilizowane. Ale kartezjańskiej czy też pozytywistycznej analizy nie da się zastosować w odniesieniu do sfery humanistycznej, w której nie ma dyskretnych elementów, ale są żywi ludzie, którzy mówią mądre rzeczy i opowiadają głupstwa, płaczą, są beznadziejnie zakochani, śpiewają i grają na harmonii [гармоника]. Nie można zbadać harmonii [гармония] za pomocą algebry, a tym bardziej arytmetyki i mechaniki. Dlatego też człowieka pociąga przeciwległe pole semantyczne – niewyraźna, amorficzna i nieracjonalna sfera ducha, to, co niepoznawalne i nieprzewidywalne. U Czechowa wspomniane pole wyrażone jest nie cyframi, lecz w formie muzyczno-lirycznej aury integralnej, niedyskretnej „metaprzedmiotowości”. Tym samym autor *Trzech siostr* staje się ogniwem łączącym romantyzm, z jego poszukiwaniami niewyraźnego¹⁷, z modernizmem, który odkrył piękno i harmonię w tym, co pospolitej pozytywistycznej świadomości wydawało się niemądre, a nawet skandaliczne.

We współczesnej matematyce przeciwieństwem dyskretnej numeryczności jest nie obłąd, lecz myślenie analogowe. Trzy siostry i ich szlachetni towarzysze podświadomie wyczuwają konieczność, ale, z drugiej strony, także ograniczoność liczbowego obrazu świata. Dlatego też, zachowując określoną dozę sceptycznej ostrożności, coraz śmielej opanowują niełatwą sztukę widzenia i słyszenia ponad przedmiotami, miarami i liczbami.

Z języka rosyjskiego przełożyła Ewelina Pilarczyk

¹⁶ Чебутыкин (тихо напевает). Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... (Читает газету.) Все равно! Все равно! (s. 188).

¹⁷ Wśród rosyjskich prekursorów Czechowa szczególne miejsce zajmuje Turgieniew – późny romantyk, a jednocześnie racjonalista, wychowany w duchu wierności ideom Oświecenia, wysoko ceniący zalety pozytywizmu. Mimo to impresjonistyczne wizji i fantazje, do których jako twórca miał wyraźną słabość, zajmują ważne miejsce w jego utworach.